

von Mateusz Cwik

Die Form übersetzen: Zur (De)konstruktion des literarischen Sinnes

Abstract: This contribution highlights the conditions of translating literature by way of exemplary samples from German and Japanese literature and theory. The problem of the (in)translatability of literature is discussed from three angles, with an emphasis on the aspect of language. The first part is concerned with the construction of meaning in literature. It considers the meaning of a literary text to be a composite construct built from different semantic forms. This interpretation of meaning as a construction integrating divergent semantic relations enables a systematic exploration of the problems encountered in the translation of literature in the dimension of language. The second and third part of the paper concern themselves with extralinguistic perspectives on the (in)translatability of literature. Literary meaning is in part also conditioned by the historical evolution of aesthetic norms, and by the norms of reception of literary works, both of which are culturally determined.

Schlüsselwörter: Theory of translation, theory of literature, structuralism, formalism, constructivism, literary myth, Roland Barthes

DOI 10.1515/asia-2015-0022

*Poesie ist beinahe in ihren Schönheiten unübersetzbar,
weil hier der Wohlklang, der Reim, einzelne Teile der Rede,
Zusammensetzung der Worte, Bildung der Redearten,
alles Schönheit gibt.
(Johann Gottfried Herder: „Fragmente über die neuere deutsche Literatur“)¹*

Die formalistischen und strukturalistischen Beiträge zur Literaturtheorie gehen von einem ästhetischen Konstruktivismus aus und behaupten, dass die Literarizität eines Textes (das Literarische an ihm) von gewissen formalen Aspekten

¹ Herder 1964 [1767]: 141–142.

von **Mateusz Cwik**, Wissenschaftlicher Mitarbeiter, Neuere Deutsche Literatur, Deutsches Seminar, Universität Zürich, Rämistrasse 42, 8001 Zürich, Schweiz. E-mail: mateusz.cwik@ds.uzh.ch

gebildet wird, wie zum Beispiel dem autoreferenziellen Bezug des Werkes auf eigene Materialität durch die phonetisch-graphische Verfremdung der Alltagssprache² – ein Phänomen, welches als Entblössung der Medialität bezeichnet werden kann.³ Betrachtet man solche für die Literatur- und Medientheorie des 20. Jh.s massgeblichen Ansätze, so stellt sich die Frage, wie ein literarischer Text in eine Fremdsprache, in eine fremde Kultur, angemessen übertragen werden kann, ohne seinen ästhetischen Reiz sowie seinen weltreferenziellen und *literarischen* Sinn zu verlieren. Nimmt man nämlich an, dass das Literarische des Textes (vor allem der Poesie) sich aus bestimmten Formäquivalenzen konstruiert,⁴ die das Gewicht auf die ästhetische (poetische) Funktion des Textes verlegen,⁵ so ist für jeden Übersetzer klar, dass eine wörtliche Übersetzung zwar die inhaltliche Oberfläche des Textes wiedergeben kann, den ästhetischen Reiz des Originals aber komplett verfremdet. Wir haben es dann nicht mehr mit einer Übersetzung des Originals, sondern einer Neufassung desselben Stoffes/Materials zu tun.

Eine Übersetzung bedeutet stets eine Übertragung des im Originaltext enthaltenen Sinnes.⁶ Die allfälligen Probleme der Übersetzungspraxis resultieren allerdings nicht nur aus der Komplexität der *Sinnstruktur* eines Textes, sondern auch aus der kulturell-historischen Relativität der literarischen Ästhetik. Die Frage nach der Übersetzbarkeit der literarischen Texte muss somit unter drei Aspekten behandelt werden: der Betrachtung des Sinnes (1) als zusammengesetztes Konstrukt des

2 Man vergleiche etwa die Unterscheidung zwischen der klassischen Lyrik und der modernen Poesie, die Roland Barthes in seinem Essay *Am Nullpunkt der Literatur* unternimmt. Die moderne Poesie unterscheidet sich nach Barthes von der klassischen Dichtung durch semiologische Umfunktionalisierung des Mediums der Sprache. Hat die Sprache in der klassischen Poesie vorwiegend eine fremdreferenzielle mediale Funktion, indem sie das mediatisiert, was sie selbst nicht ist (nämlich aussertextuelle Referenzobjekte), so wird sie in der modernen Dichtung zunehmend autoreferenziell, indem das Medium sich selbst zum Objekt der Mediatisierung macht (etwa die Zentralstellung der Materialität der sprachlichen Zeichen), vgl. Barthes 1982: 16.

3 vgl. etwa das Phänomen der Überwindung der „medialen Paradoxen“ in der Kunst, Mersch 2006: 2–3.

4 Zum Beispiel Viktor Šklovskijs konstruktivistische Formel des Literarischen, der literarische Text sei „[...] die Summe aller darin angewandten stilistischen Kunstgriffe“, vgl. Šklovskij 1966 [1925]: 165.

5 vgl. Roman Jakobsons Betrachtung der Poesie als Sprache in ihrer „ästhetischen Funktion“, Jakobson 1972 [1921]: 31; oder seine im revolutionären Aufsatz *Linguistik und Poetik* ausformulierte Definition der „poetischen Funktion“: „Die poetische Funktion projiziert das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination“, Jakobson 2005 [1960]: 94.

6 Mit dem „Sinn“ ist die Semantisierung zum Beispiel eines bestimmten Wortes gemeint, die durch die Einbettung jenes Wortes in grössere Sprach-Strukturen entsteht (z. B. Einbettung in ein abstraktes paradigmatisches System oder in einen konkreten Satz).

eigenen Sprachsystems (Kapitel 1 und 2), (2) als Produkt einer historischen binnenkulturellen „Evolution“ der ästhetischen Massstäbe (Kapitel 3) und (3) als eine transkulturelle Relativität der ästhetischen Rezeption der dichterischen Werke (Kapitel 4). Der folgende Beitrag soll die Problematik der Übersetzungspraxis des Literarischen an exemplarischen Beispielen der japanischen und deutschen Literatur(ästhetik) im Hinblick auf alle drei Aspekte erläutern.

1 Zur sprachsystematischen Konstruktion des (literarischen) Sinnes – innere Form

Ein passendes wissenschaftliches Instrumentarium zur Zerlegung einer solchen Sinnkonstitution des Textes und ihrer gesamten Komplexität in die reinen sinnstiftenden Formen bietet der strukturalistische Ansatz an. Ein Strukturalist interessiert sich nicht für das „Sprechen“ (*parole*)⁷ sondern für die „Sprache“ (*langue*)⁸ selbst, das heisst für eine abstrakte paradigmatische Form der *Lingua*, ihre den individuellen Gebrauch übersteigenden Strukturen und Formen, die zusammen ein sprachliches System ausmachen. Er fragt nicht nach der quantitativen Relation der untersuchten Elemente, sondern interessiert sich alleine für das System als einen paradigmatischen Raum der Möglichkeit, der Potenzialität.⁹ Was versteckt sich hinter der Oberfläche des Sprachgebrauchs, welches System von Möglichkeiten ist dort vorhanden? Diese Frage soll in Bezug auf die Sinnkonstitution der Texte (insbesondere der literarischen) beantwortet werden, um durch die Enthüllung der abstrakten, sinnstiftenden Strukturen der (*poetischen*) Sprache die auf der Textoberfläche nicht immer auffallenden Probleme der Übersetzbarkeit systematisieren und präzisieren zu können.

Die semantischen Formen bezeichnen mögliche Beziehungen zum Beispiel zwischen zwei Zeichen, sei es paradigmatischer oder syntagmatischer Art, aus denen der Sinn des Wortes oder Textes zusammengesetzt werden kann. Grundsätzlich kann man zwischen einer inneren und äusseren semantischen Form

7 vgl. De Saussure 1967 [1916]: 15; vgl. auch Barthes 1979 [1965]: 13.

8 vgl. De Saussure 1967 [1916]: 17; vgl. auch Barthes 1979 [1965]: 11.

9 Dazu äussert sich Barthes in einem seiner Aufsätze, der in seinem Buch *Das semiologische Abenteuer* zu finden ist: „Strukturieren (muß man daran erinnern?) besteht keineswegs im Zählen von Einheiten, sondern im Aufweisen von Unterschieden; vom Standpunkt des Intelligiblen aus ist es kaum von Belang, daß die Zahl der 2 CV Citroën die der Facel-Vega bei weitem überschreitet: Was für das Verständnis des Automobil-„Bildes“, und nicht des Automobilmarkts zählt, ist die Tatsache, daß diese zwei Modelle innerhalb eines Corpus existieren“, Barthes 2007 [1985]: 170.

unterscheiden. Mit der inneren Form sind alle auf der Textoberfläche unsichtbaren semantischen Beziehungen (sog. semantische Codes) zwischen einzelnen binnen- oder aussertextuellen Komponenten gemeint, aus denen sich ihre Bedeutung, ihr spezifischer Wert oder Sinn (auch literarischer Textsinn) konstruiert. Die äussere Form bezeichnet hingegen alle auf der Textoberfläche sichtbaren graphischen oder phonetischen Beziehungen zwischen einzelnen Zeichen oder Textelementen, durch welche der Text und sein Sinn neu semantisiert werden. Diese semantischen Formen sind an sich universale sinnstiftende Codes, Möglichkeiten der Sinnbildungsstrukturen, ihre konkrete Umsetzung am Sprachmaterial ist hingegen eine sprachinhärente, kontextbezogene oder kulturabhängige semantikstiftende Realisierungspraxis. Ich schlage vor, zwischen 6 solcher semantischen Formen zu unterscheiden: (1) Wortbedeutungsstruktur; (2) paradigmatische Denotation; (3) syntagmatische Denotation; (4) paradigmatische Konnotation; (5) syntagmatische Konnotation; (6) äussere Form.

Mit der Bedeutungsstruktur, der einfachsten semantischen Form, ist die grundlegende semantische Struktur gemeint, die Verbindung zwischen dem Signifikanten und Signifikaten in einem abstrakt-paradigmatischen Sprachsystem.¹⁰ Das japanische Wort *ki* 木 lässt sich problemlos als „Baum“ in die deutsche Sprache übersetzen, angenommen, wir berücksichtigen nur den semantischen Code der Bedeutungsstruktur als einzige Form, aus der sich seine Semantik zusammensetzt. Die Beziehung zwischen einer Bezeichnung (Signifikant) und einem Bezeichneten (Signifikat), der Vorstellung von einem aussersprachlichen Objekt, auf welches der Ausdruck referiert, erzeugt eine Zeichenbedeutung.

Schon die ersten Strukturalisten bemerken allerdings, dass jedes Wort nicht nur eine Bedeutung, sondern auch einen „Wert“ im Sprachsystem besitzt.¹¹ Dieser „Wert“ ist ein Produkt der paradigmatischen Denotation, der Einbettung der einzelnen Zeichen ins paradigmatische Sprachsystem. Somit handelt es sich hier um eine semantikkonstruierende Grundform, die sich aus der Beziehung zwischen semantisch „benachbarten“ Zeichen im paradigmatischen Sprachsystem ergibt. Würde eines Tages das Wort „meinen“ aus dem deutschen Sprachsystem verschwinden, so hätte dies tiefgreifende Folgen für das gesamte System, denn die paradigmatische Beziehung zwischen den anderen semantisch benachbarten Worten (z. B. das Wort „denken“ oder „finden“) müsste komplett neu konstruiert werden, um den leeren Platz auf dem semantischen Feld, das nach dem Verschwinden des Wortes „meinen“ entstanden ist, neu zu besetzen. Die freie Lücke auf dem semantischen Feld, die nach dem Verlust des Wortes

¹⁰ vgl. etwa die Zeichendefinition bei de Saussure 1967 [1916]: 76–77; Barthes 1979 [1965]: 33; einen allgemeinen Überblick über die semiotischen Zeichentheorien bietet Volli 2002: 20–22.

¹¹ Zur Definition des „Wertes“ in semiologischen Systemen vgl. Barthes 1979 [1965]: 47.

„meinen“ entstehen würde, müsste neu besetzt werden und die Worte „denken“ und „finden“ würden somit einen neuen semantischen Wert erhalten.¹² Semantische Verschiebung eines einzelnen Begriffes bedeutet stets die Umstrukturierung des gesamten Sprachsystems.

Und genau diese semantische Struktur erzeugt ein erstes grosses Problem bei der Übersetzung der Texte. Verschiedene Sprachen operieren mit verschiedenen Sprachparadigmen oder genauer gesagt mit verschiedenen Beziehungen innerhalb jener Systeme. Das japanische Wort *ine* 稲 lässt sich nur mit grosser Mühe ins Deutsche übersetzen, da der deutsche Ausdruck für „Reis“ einen semantisch viel breiteren Raum besetzt und somit im deutschen Sprachparadigma einen anderen Wert erhält.

Die dritte semantikstiftende Form ist die syntagmatische Denotation, die innere Form der Beziehung zwischen einem Zeichen und anderen in syntagmatischer Satzstruktur benachbarten Satzelementen, die manche Strukturalisten so gerne von der „Bedeutung“ und vom „Zeichenwert“ unterscheiden und als „Sinn“ bezeichnen.¹³ In dem Satz *Tennô wa rekishiteki ni wa Nihon no kunshu de aru* (天皇は歴史的には日本の君主である, dt. Der Tennô ist historischer Herrscher Japans) ist das Wort „kunshu“ durch seine syntagmatisch-denotative Beziehung zu den anderen Worten wie zum Beispiel „tennô“ oder „nihon no“ semantisch konkretisiert. Das Wort „kunshu“ als ein abstraktes, in eine konkrete syntagmatische Beziehung nicht eingebettetes Wort eröffnet viel allgemeinere Bedeutungshorizonte als seine konkrete Realisierung im obigen Satz, in dem es explizit den japanischen und nicht etwa den französischen Herrscher repräsentiert. Auch diese Art des semantischen Codes ist für die Frage nach der Übersetzbarkeit der Texte wenig problematisch, da sich die einzelnen Zeichen im Satz relativ einfach in eine fremde Sprache übersetzen lassen. Die eventuellen Probleme mit der semantischen Abweichung vom Originaltext im Satz ergeben sich meistens nicht aus der unterschiedlichen Beziehung zwischen einzelnen Wörtern und somit aus der abweichenden Konkretisierung der Bedeutung, sondern viel mehr aus dem unterschiedlichen Wert der einzelnen Zeichen in Sprachsystemen (das heisst aus dem Code der paradigmatischen Denotation).

Die nächste Form der semantischen Konstitution ist die Beziehung zwischen der denotativen Bedeutung des Wortes, Satzes oder sogar ganzer Texte und der individuellen Erfahrung bzw. Bildung des Rezipienten, die hier paradigmatische Konnotation genannt werden soll – paradigmatisch deswegen, weil diese Art der Assoziation nicht durch Einbettung des Wortes in den Satz oder des Satzes in

¹² Das Beispiel stammt von Ferdinand de Saussure: vgl. de Saussure 1967 [1916]: 138.

¹³ Zur Unterscheidung zwischen dem „Wert“ und der „Bedeutung“ vgl. de Saussure 1967 [1916]: 136–137.

den Text ausgelöst, sondern durch eine individuelle Sichtweise auf ein einzelnes Wort bestimmt wird. Diese Beziehung zwischen der abstrakten Denotation und der individuellen Perzeption produziert stets eine bestimmte konkrete, semantische Realisierung. Diesen durchaus schwierigen Aspekt der Sinnkonstitution illustriert am besten eine sprachphilosophische und literaturtheoretische Diskussion über den „Wert“ der Begriffe „Form“ und „Inhalt“ in der Produktions- und Rezeptions-Praxis literarischer Texte im Japan der 20er Jahre. 1929 verfasst Yokomitsu Riichi (横光利一), der wohl bekannteste Vertreter des japanischen Neosensualismus, den Aufsatz *Keishiki to mekanizumu ni tsuite* 形式とメカニズムについて (dt. *Über die Form und den Mechanismus*), in dem der „Inhalt“ eines literarischen Werkes auf folgende Weise definiert wird:

Der Inhalt ist eine Energie (*enerugii* エネルギー), welche zwischen dem Leser und der Form eines Schriftzeichens entsteht. [...] Das habe ich gemeint, als ich geschrieben habe, dass der Inhalt eine Einbildung des Lesers (*dokusha no gensô* 読者の幻想) ist, die aus der Form entfaltet wird. Der Inhalt (*naiyô*), der ein Produkt der aus den einförmigen Objekten gebildeten Form ist, variiert je nach Leser, der dieses einförmige Objekt [gemeint: Schriftzeichen] wahrnimmt. Zum Beispiel das Schriftzeichen ‚Meer‘ (*umi* 海). Wir alle assoziieren mit dem Schriftzeichen ‚Meer‘ eine bestimmte See aber es mag sein, dass eine Person sich [beim Anblick des Zeichens] die japanische Inlandsee vorstellt, welche sie [schon] gesehen hat, eine andere Person hingegen assoziiert damit die Inlandsee Zushi. Alles hängt also vom Leser ab und die Menge an Energie, die [der Leser] aus einem Schriftzeichen empfängt, variiert je nach Individuum.¹⁴

Die Eigenschaft des „Inhalts“, die hier Yokomitsu skizziert, das heisst die individuelle Semantisierung des Wortes oder sogar des ganzen Textes, ergibt sich aus der persönlichen Lebenserfahrung der betroffenen Entität und bildet somit eine weitere mögliche Form der semantischen Codierung. Jedoch ist auch dieser semantische Code der paradigmatischen Konnotation für die Übersetzungspraxis mehr oder weniger unproblematisch. Denn die Differenzen, welche in Bezug auf semantisches Verständnis eines Wortes oder eines Textes bei solcher Art der Semantisierung entstehen, ergeben sich nicht nur aus transkultureller Verschiedenheit, sondern aus individuellem Gebrauch, das heisst, sie entstehen selbst unter allen Benutzern derselben Sprache, wie das obige Beispiel (das Wort „umi“) gezeigt hat.

Die nächste Form des semantischen Codes, die sogenannte syntagmatische Konnotation, spielt besonders in literarischen Texten eine sehr wichtige Rolle und soll dementsprechend im Folgenden ausführlich behandelt werden. Mit dieser Form der semantischen Beziehung wird der Entstehungsprozess von

14 Yokomitsu 1929: 82. Die Bezeichnung des literarischen „Inhalts“ als „Energie“ übernimmt Yokomitsu Riichi von Kuno Toyohiko (久野豊彦), vgl. Yokomitsu 1929: 86 und Kuno 1928: 4–8.

literarischen Tropen, Metaphern, Metonymien, Synekdochen bezeichnet,¹⁵ der gemäss den formalistischen Ansätzen semantische Verfremdung evoziert¹⁶ und infolgedessen die Entautomatisierung der Sprache. Dieser Semantisierungsprozess verwandelt die denotative Bedeutung eines Wortes in die assoziative, entleert das ursprüngliche Zeichen von seinem primären Sinn und besetzt seine Form (den Signifikanten) mit einem neuen, aber zum primären Signifikaten semantisch äquivalenten Inhalt (Metasignifikat) neu. Im Gegensatz zur paradigmatischen Konnotation handelt es sich hier nicht nur um individuelle Neusemantisierung eines primären Zeichens, sondern auch um Neusemantisierung durch die Einbettung eines Wortes in eine bestimmte syntagmatische Beziehung, was die Übertragung des Sinnes auf eine konnotative Deutungsebene erst auslöst. Als Beispiel kann hier die Metapher genannt werden. Sie wird meistens erst dann als solche erkannt, wenn sie in eine syntagmatische Beziehung eingebettet wird, eine Beziehung, die das Wort semantisch verfremdet oder ein bestimmtes kulturell-historisches Wissen aktiviert, das auf einen sekundären Sinn des Wortes verweist.¹⁷ An dieser Stelle sollen zwei verschiedene Typen dieser Semantisierungsform unterschieden werden:

1. Einfache syntagmatische Konnotation, deren Entschlüsselung kein kulturell-historisches Wissen benötigt.

15 Zwischen der Beschaffenheit der poetischen Funktion und den metaphorischen sowie metonymischen Tropen besteht eine wichtige Parallele, nämlich das Prinzip der Äquivalenz (Similarität und Differenzialität) und Kontiguität. Die uneigentliche Rede der Metapher entsteht durch die Äquivalenzbeziehung zwischen dem im Text verwendeten Zeichen und seiner metaphorischen Entsprechung. Das Prinzip der Kontiguität ist hingegen die Formel der Metonymie, welche zwei Gegenstände durch eine semantisch-logische Berührung miteinander verbindet (z. B. Feuer und Rauch), vgl. dazu Jakobson 1983 [1956]: 196–198.

16 vgl. Erlich 1987: 233.

17 Es gibt auch ganz viele Beispiele, in denen sowohl die primäre (denotative) als auch die sekundäre (konnotative) Deutungsebene im Satz für möglich gehalten werden können. In solchen Fällen der Unentscheidbarkeit spielt immer das Bewusstsein der Textfunktion eine entscheidende Rolle. Ist es dem Rezipienten bewusst, dass es sich um eine literarische, künstlerische Medialität (z. B. ein Gedicht) handelt, so steht der Text in seinen Augen unter einem viel grösseren „Konnotationsverdacht“, als wenn es sich beispielsweise um einen juristischen Text handelt. Die Erfahrung des Lesers, dass die literarische Sprache eben eine phonetisch oder semantisch verfremdete Sprache ist, begründet diesen Verdacht. Die literarische Medialität als solche wird in diesem Fall zum Auslöser der Metaphorik, denn nur das Bewusstsein davon, dass der vorliegende Text ein literarischer ist (worauf die äussere Form und die Gestaltung der Sprache, das heisst die Form der Medialität, verweisen), macht den Rezipienten auf die metaphorische Deutung aufmerksam. Die Form der Medialität und nicht mehr der Inhalt des Textes verweist in solchen Situationen auf das richtige Deutungsverfahren.

Es handelt sich beispielsweise um bestimmte Metaphern oder generell literarische Tropen, die nur aus dem syntagmatischen Kontext als Metaphern entschlüsselt werden können, ohne kulturelles oder historisches Wissen in Anspruch zu nehmen. Dies beobachten wir, wenn wir beispielsweise fremdkulturelle literarische Texte lesen. Der Mangel eines kulturellen Wissens hindert uns nicht daran, bestimmte Stellen im Text metaphorisch zu lesen, z. B. dann, wenn unser „gesunder Menschenverstand“ eine denotative Deutung ausschliesst. Im Folgenden soll dies am konkreten Beispiel veranschaulicht werden:

Ono no Yoshiki (小野美材)¹⁸

Wenn ich,	女郎花	Ominaeshi
wo Mädchenblumen zahlreich blühen,	おほかる野辺に	Ôkaru nobe ni
eine Nacht verbringe,	宿りせば	Yadori seba
kommen dann nicht, ganz zu unrecht,	あやなくあだの	Ayanaku ada no
schlimme Gerüchte auf?	名をやたちなむ	Na o ya tachinamu

In seinem Essay *Der Werbespot*¹⁹ (1985) imaginiert Roland Barthes einen Marsmenschen, der unsere Sprache zwar auf eine hocheffiziente Weise beherrscht, den kulturellen Code *ihrer* Gebrauchs allerdings nicht kennt. Jenes Lebewesen versteht die Botschaft der Werbung bestimmt anders als ein gewöhnlicher Rezipient einer Reklame, der die Texte so liest, wie sie sein sollen und nicht so, wie sie bloss sind. Aber selbst dann, wenn das gesamte kulturelle Paradigma, in das jeder terrestrische Leser eingebettet ist, vom Textsinn abgezogen wird, kann ein Text schlichte Metaphern produzieren, die dann erzeugt werden, wenn der syntagmatische Sinn (syntagmatische Denotation) scheitert. Die Störung der syntagmatischen Denotation treibt den Leser zur Verzweiflung. Auf der Suche nach einem neuen Sinn, muss er sich in das semantische Paradigma begeben, um dort nach plausiblen Deutungsmustern des *zerstörten Sinnes* zu suchen. Liest man das obige Gedicht von Ono no Yoshiki, ohne auf die kulturell-literarische Tradition der Blumenmetaphorik Rücksicht zu nehmen, so weist schon die syntagmatisch-semantische Strukturierung des Satzes auf die Notwendigkeit hin, die „Mädchenblumen“ und ihr „Blühen“ neu zu semantisieren. Die (Zer)Störung der primären Sinnebene wird durch jene „schlimmen Gerüchte“ evoziert, die die „Blumen“ und den Prozess ihres „Blühens“ unter Verdacht des Anders-Gedacht-Seins stellt. Wie kann denn sonst das unschuldige Blühen der Blumen „schlimme Gerüchte“ provozieren? Vielleicht ist doch das Wort „Mädchen“ in jener Komposition gewichtiger als die

¹⁸ Übers. nach *Die vier Jahreszeiten. Gedichte aus dem Kokin Wakashū* 2000: 135.

¹⁹ Enthalten in: Barthes 2007 [1985]: 181–186.

„Blume“ selbst und durch das „Blühen“ kein „Blühen“ mehr bezeichnet. Mit der semantischen Form der einfachen syntagmatischen Konnotation wird ein solcher Umsemantisierungsprozess gemeint, der nicht (notwendig) durch das kulturelle Wissen evoziert werden muss, sondern vielmehr auf einen binnensyntagmatischen, semantischen Widerspruch oder eine Inkompatibilität der einzelnen Worte im Satz zurückzuführen ist.

2. Komplexe paradigmatisch-syntagmatische Konnotationen – meistens handelt es sich bei literarischen Tropen um noch komplexere semiotische Phänomene, welche syntagmatisch und zugleich paradigmatisch erschliessbar sind.

Was genauer mit der paradigmatisch-syntagmatischen Konnotation gemeint wird, soll an einem literarischen Textbeispiel veranschaulicht werden:

Johann W. Goethe *Wandrer's Nachtlid - Über allen Wipfeln ist Ruh* (um 1780)²⁰
 Über allen Gipfeln
 Ist Ruh,
 In allen Wipfeln
 Spürest du
 Kaum einen Hauch;
 Die Vöglein schweigen im Walde.
 Warte nur, balde
 Ruhest du auch.

Das Werk Goethes ist nicht nur ein melancholisches Naturgedicht, sondern auch ein Meisterstück über seine Naturphilosophie, über die Metamorphose der Natur, ihr Wachsen, Gedeihen und Vergehen. Diese Prozesse werden stets durch das Prinzip der Steigerung begleitet.²¹ Es ist ein Glaube, dass die gesamte Natur sich in einem ununterbrochenen Prozess der Evolution befindet, einer Steigerung, an deren Ende die vollkommenste Form der Schöpfung erwartet wird.²² Im Gedicht ist dieser Evolutionsprozess haargenau widerspiegelt. Das lyrische Ich wandert durch die gesamte Evolution der Naturgeschichte, angefangen bei der unbelebten Natur („Gipfeln“), über die Entstehung der Pflanzen („Wipfeln“) und der Tiere („Vöglein“) und gelangt am Schluss zu dem Menschen selbst („du“).²³ Die Steigerung zu einer immer vollkommeneren Form jeder

20 Goethe *Sämtliche Werke, Bd. 1* ca. 1910 [1780]: 117.

21 Zu Goethes naturphilosophischem Denken vgl. Jungmann 1989.

22 Diese Vorstellung der deutschen Idealisten gründet auf der platonischen Kosmologie und dem Glauben an eine ununterbrochene Steigerung (sog. Goldene Kette Homers) sowie der pythagoreischen Seelenwanderungsidee. Zu Goethes Auseinandersetzung mit der platonischen Idee der Steigerung vgl. Lovejoy 1993: 337.

23 Zu dieser Interpretation vgl. Masing 1872: 21–22; Wilpert 1998: 1148–1149.

Schöpfungsart vollzieht sich allerdings stets als ein dichotomischer Prozess. Es gibt keine Steigerung ohne das Vergehen des Alten. Genauso wie der Mensch evolviert, entwickelt sich die Pflanze, gedeiht und vergeht dann wieder, damit sich aus ihrem Samen eine bessere, vollkommenere Schöpfungsform entwickeln kann.²⁴

Damit aber das Gedicht einen solchen Sinn erhalten kann, müssen zwei wichtige Voraussetzungen erfüllt sein: (1) Erstens kommt der Leser nie auf die Idee, dieses Werk als einen Ausdruck der idealistischen Naturphilosophie zu lesen, ohne diese Philosophie erst einmal zu kennen. Es wird somit ein bestimmtes paradigmatisches (textstrukturübergreifendes) Wissen benötigt, damit eine solche Interpretation überhaupt schlüssig sein kann. (2) Zweitens kann eine solche Sinnstiftung des Textes nur dann gewährleistet werden, wenn entsprechende Begriffe im Werk auftauchen, die durch eine durchdachte räumliche Situierung im Text auf seine naturphilosophische Interpretationsmöglichkeit verweisen. Konkret handelt es sich um Begriffe „Gipfel“ (als Metonymie der unbelebten Natur), das Wort „Wipfel“ (als Metonymie der Pflanzen), das Wort „Vöglein“ (als Metonymie der Tiere) und das „du“ (als Metonymie der Leser bzw. der Menschen), deren Position in der syntagmatischen Struktur des Gedichtes alles andere als zufällig ist und die naturphilosophische Interpretationsweise des Gedichtes mitbestimmt. Stünde im Gedicht das Wort „Wipfel“ vor dem Wort „Gipfel“, so wäre der Zauber dieses sekundären Sinnes der evolutionsphilosophischen Leseart weg, denn es fehlte dann die Parallele zwischen der zeitlichen Abfolge der Evolutionsprozesse einerseits und der Bewegung des lyrischen Ichs im Gedicht andererseits. Diese komplexe Konnotationsform setzt somit einerseits ein bestimmtes paradigmatisches (z. B. kulturelles) Wissen und andererseits eine gewisse syntagmatische Strukturierung voraus, welche die Aufmerksamkeit des Rezipienten von der primären, denotativen auf die sekundäre, uneigentliche Deutungsebene umlenkt.

Solche Umlenkungsmanöver sind, wie Roland Barthes zeigt, ein allgemeinkulturelles Phänomen. Tag für Tag spielen sich in unseren Köpfen unbewusste Mythisierungsprozesse bzw. die Neusemantisierung beliebiger kultureller Objekte (*Zeichen*) ab, die in einem bestimmten Kontext oder durch bestimmte kulturelle Erfahrung semantisch verblassen und als Metazeichen („Metasprache“) mit einem neuen Inhalt wieder besetzt werden. Barthes verwendet als Beispiel einer solchen Kultur-Lektüre des Alltags den „Mythos“ des (französischen) Imperialismus und Patriotismus:²⁵

²⁴ vgl. Goethes berühmte Schrift *Die Metamorphose der Pflanze*, in: Goethe *Sämtliche Werke*, Bd. 15 ca. 1910 [1790]: 952–975.

²⁵ Barthes Begriff des „Mythos“ ist nicht im herkömmlichen Sinne zu verstehen, mit ihm wird nämlich ein semiologisches Konstrukt gemeint, in dem die „Objektsprache“ (primärer Sinn) mit einem Meta-Sinn besetzt wird. Barthes drückt es auf folgende Weise aus: „Man sieht, daß im

Ich sitze beim Friseur und man reicht mir eine Nummer von *Paris-Match*. Auf dem Titelbild erweist ein junger Neger in französischer Uniform den militärischen Gruss, den Blick erhoben und auf eine Falte der Trikolore gerichtet. Das ist *der* Sinn des Bildes. Aber ob naiv oder nicht, ich erkenne sehr wohl, was es mir bedeuten soll: daß Frankreich ein großes Imperium ist, daß alle seine Söhne, ohne Unterschied der Hautfarbe, treu unter seiner Fahne dienen [...]. Ich habe also auch hier ein weiteres semiologisches System vor mir: es enthält ein Bedeutendes, das selbst schon von einem hervorgehenden System geschaffen wird (*ein farbiger Soldat erweist den französischen militärischen Gruß*), es enthält ein Bedeutetes (das hier eine absichtliche Mischung von Franzosentum und Soldatentum ist), und es enthält schließlich die *Präsenz* des Bedeuteten durch das Bedeutende hindurch.²⁶

Einem primären semiologischen System, der Zusammenstellung von Zeichen wie schwarzhäutiger Soldat, Militärgruss und französische Trikolore, wird seine semiologische Autonomie aberkannt. Es verwandelt sich in ein blosses „Bedeutende[s]“ eines sekundären Zeichensystems und wird von ihm überwältigt. Sofort produziert die Titelseite einen sekundären Sinn, die Assoziation mit „der französischen Imperialität“, die „wiederum mit der Totalität der Welt verknüpft“ wird.²⁷ Der primäre Sinn verschwindet zwar nicht, er wird allerdings vom sekundären betäubt.

Wenn es sich um eine mediale Übertragung des Sinnes auf eine Metadeutungsebene handelt, bewegen wir uns (nicht immer, aber sehr oft) auf einem semiologisch äusserst instabilen Grund. Das zeigt uns die hermeneutische Praxis der literarischen Lektüre, denn die Literatur ist genauso wie das Lesen der binnenkulturellen Zeichen eine äussert effektive Fabrik der Mythen. Doch Barthes übersieht eines: Während das Lesen des Titelbildes der „Paris Match“ medial stabil verläuft, bleibt die Lektüre des literarischen Textes oft unherrschbar. Selbst für einen Nicht-Franzosen erweckt das Titelbild imperialistische und totalitaristische Assoziationen, die Deutung Goethes Gedichtes als naturphilosophische Metonymie bleibt hingegen eine interpretatorisch umstrittene hermeneutische Praxis. Während das Titelbild einen einzigen sekundären Sinn zulässt – es richtet unsere Aufmerksamkeit sogar auf diesen konkreten Metasinn – bleibt der sekundäre Sinn von Goethes Gedicht semantisch polyvalent und medial instabil.

Mythos zwei semiologische Systeme enthalten sind, von denen eines im Verhältnis zum anderen verschoben ist: ein linguistisches System, die Sprache oder (die ihr gleichgestellten Darstellungsweisen), die ich *Objektsprache* nenne – weil sie die Sprache ist, deren sich der Mythos bedient, um sein eigenes System zu errichten – und der Mythos selbst, den ich *Metasprache* nenne, weil er eine zweite Sprache darstellt, in der man von der ersten spricht“, vgl. Barthes 1964 [1957]: 93.

²⁶ Barthes 1964 [1957]: 95.

²⁷ vgl. Barthes 1964 [1957]: 99.

Diese Unterschiede in Bezug auf die Diversität und semantische Polyvalenz zwischen kulturellen Alltagsmythen und literarischen Mythen resultieren daraus, dass unser Alltag oft mit vertrauten Mythen operiert, während die Kunst und Literatur stets neue sekundäre Sinnstrukturen hervorbringt und somit mit der Potenzialität der Mythisierung geradezu experimentiert. Die Kultur ist ein Mythenandachtsort, während die Literatur ein Mythenlabor ist – dies übersieht Barthes, wenn er von der Literatur als „mythisches System“ spricht, so als ob zwischen einem kulturellen und literarischen Mythos kein Unterschied bestände. Die Alltagskultur verinnerlicht vertraute Mythen, während die Literatur ganz neue hervorbringt oder noch wenig bekannte kultiviert. Insofern ist die stabile Verbindung zwischen einem primären und sekundären Sinn des von Barthes diskutierten Titelbildes ein Resultat der kulturellen Verinnerlichung solcher medialen Übertragungsprozesse. In Goethes Gedicht resultiert die Instabilität und Polyvalenz jener Verbindung aus der künstlerischen Innovation und Einzigartigkeit des dort enthaltenen Mythos (Goethes Gedicht und sein naturphilosophischer Metasinn), den wir nur im Modus der Spekulation aus dem Text herauslesen konnten. Die instabile mediale Übertragung eines primären Sinnes auf viele potentielle Deutungsebenen des sekundären Grades verdanken wir somit dem innovativen Charakter der literarischen Experimente mit Mythen, die durch diesen Innovationscharakter (noch) nicht konventionalisiert sind und bei welchen die Verbindung zwischen dem primären und sekundären Sinn (noch) nicht gesellschaftlich stabilisiert wurde.

Eine solche These ist natürlich ein Versuch der Generalisierung, da sowohl die Literatur mit stabilen Mythen operieren – man denke etwa an Allegorien oder konventionalisierte Metaphern –, als auch die Kultur instabile und bisher unbekannte Formen des Metasinnes hervorbringen kann (oft in der Werbung). Jedoch verhindert der Fokus der Kommunikation im Alltagsleben auf die Effizienz der Verständigung, dass die Mythen-Experimente zur Hauptform der Mediatisierung in der Kultur avancieren. Von solchen Ansprüchen ist die auf ästhetische (poetische) Funktion fokussierende Literatur befreit; sie verfremdet und deformiert den Sinn durch Mythen-Experimente, spielt mit der Sprache, so als ob der Sinn der literarischen Kommunikation nicht in einer medial effizienten Übertragung einer Botschaft bestände, sondern vielmehr im Experiment selbst. Die literarischen Texte teilen nicht einfach mit, sondern deformieren und verfremden (mythisieren) ihre Zeichen, weil sie sich das im Gegensatz zu einem Informationsblatt, das, um seiner Funktion gerecht zu werden, *dies und nichts anderes mitteilen muss*, leisten können.

Diese mediologische Instabilität bringt neben ihrem Innovationscharakter einen künstlerischen Mehrwert. Erst die Instabilität der medialen Konstruktion der Mythen deckt die sonst sorgfältig unter dem Mantel der mediatisierten

Botschaft versteckte Medialität solcher Mythisierungsprozesse auf. Das heisst, erst durch die semantische Polyvalenz des sekundären Sinnes wird der Prozess der Mythisierung für den Rezipienten sichtbar. Dieter Mersch versteht beispielsweise unter dem Begriff der „negativen Medialität“ die Aufdeckung der medialen Strukturen, welche die Mediatisierung durch die Störung der Übertragungsprozesse überhaupt ermöglichen. Die literarische Kunst verfremdet die Sprache von ihrem Alltagsgebrauch und weist somit *durch diese Störung des gewohnten Blickes* (z. B. durch die Produktion ungewohnter Mythen) auf die sonst im Alltag unsichtbare Medialität und Materialität der Sprache hin²⁸ – ein Phänomen, welches schon Viktor Šklovskij als „Verfremdung“ und „Entautomatisierung“ der Sprache bezeichnet.²⁹ Im Falle der Mythisierung ist es die semantische Polyvalenz des sekundären Sinnes, welche die Prozesse der Mythisierung als mediale Phänomene verdeutlicht. Ist die Verbindung zwischen dem primären und sekundären Sinn stabil und im kulturellen Gebrauch vertraut (konventionalisiert), so wie im Falle der Titelseite der „Paris Match“ die konnotative Deutung des salutierenden schwarzhäutigen Soldaten als patriotische und totalitaristische Sinnstiftung, so ist der Prozess der Mythisierung viel unauffälliger, als wenn wir auf mühsamem Wege der Interpretation aus vielen potenziellen Deutungsmöglichkeiten des sekundären Sinnes auswählen müssen. Das Sichtbar-Machen der Mythisierung bedeutet stets die Erweiterung der medialen Funktion der Kunst-Texte, in denen das Medium der Sprache nicht nur fremdreferentiell auf etwas verweist, sondern auch sich selbst als Medium mediatisiert.

Die Übersetzbarkeit solcher komplexen semiologischen Strukturen ist aus diesem Grund ein aussichtsloses Unternehmen, weil die semantische Polyvalenz und Instabilität der Verbindung zwischen dem primären und sekundären Sinn zugleich ein das Individuelle übergreifendes Deutungsverfahren voraussetzen würde. Eine instabile mediale Struktur kann nicht übersetzt werden, denn das Spektrum aller potenziellen Deutungsmöglichkeiten kann nie durch ein einziges Individuum (den Übersetzer) überblickt werden. Die mediale Struktur, die nur einen möglichen Sinn evoziert, bleibt zumindest bis zum Zeitpunkt ihrer gesellschaftlichen Konventionalisierung und medialen Stabilisierung unfassbar. Aus inhaltsbezogener Perspektive kann somit nur ein mythisches Geschöpf übersetzbar sein, das eine klar umrissene und sichtbare Verbindung zwischen dem primären und sekundären Sinn aufweist.

An dieser Stelle muss allerdings noch etwas betont werden: Die Poesie war einst ein „stark mythisches System“, ist es allerdings nicht mehr. Gemäss

²⁸ vgl. Mersch 2006.

²⁹ Šklovskij 1969 [1916]: 15.

Barthes ist die moderne Dichtung im Gegensatz zur „klassische[n]“ „ein regressives semiologisches System“.³⁰

Die [moderne] Poesie nimmt die entgegengesetzte Stellung zum Mythos ein: der Mythos ist ein semiologisches System, das vorgibt, über sich selbst in einem Faktensystem hinauszugehen; die Poesie ist ein semiologisches System, das beansprucht, sich zu einem essentiellen System zusammenzuziehen.³¹

Nicht mehr soll die Literatur *metabedeuten*, sondern sie muss in das entgegengesetzte Extrem fallen: Sie soll zu ihren materiellen Wurzeln zurückgehen, sich selbst als Medium zum Gegenstand der künstlerischen Performance machen. Diese Geschichte der Literatur als „regressives semiologisches System“ beginnt wohl schon mit der Geburtsstunde des Futurismus, der mit bisherigen Konventionen des Literarischen aufräumt und die poetische Sprache *sui generis* „eher als Selbstzweck als ein Medium der Übertragung“ betrachtet und das Wort „als solches“ auf den Rezipienten wirken lässt.³² Das, was in jener Zeit des Futurismus als exotisch-künstlerische Neuerfindung die literarische Bühne betritt, lebt heute immer noch in Form der „konkreten“³³ und „visuellen Poesie“.³⁴

Doch wie gerade gezeigt werden konnte, haben auch die progressiven semiologischen Systeme *immer* einen regressiven Charakter, denn die semantische Polyvalenz, ein Produkt der instabilen medialen Verbindung zwischen einem primären und sekundären Sinn in den literarischen Mythenfabriken, führt zur Entautomatisierung der Sprache und im Endeffekt zur Reflexion über sie selbst. Auch ein semiologisch progressives Medium ist regressiv, denn die Polyvalenz der instabilen medialen Bindung zwischen primärer und sekundärer Sinnenebene deckt die medialen Prozesse der Übertragung stets auf und mediatisiert somit im Sinne der regressiven Semiologie das Medium der Sprache und ihre Medialität (die mythische Übertragung von der primären auf die sekundäre

³⁰ Barthes 1964 [1957]: 118.

³¹ Barthes 1964 [1957]: 119.

³² vgl. Erlich 1987: 46–49.

³³ Das Sichtbar-Machen der Materialität des Kunstwerkes, wie es Roland Barthes am Beispiel seiner Analyse der Bilder von Cy Twombly bemerkt, kann als zentrales künstlerisches Verfahren der konkreten Poesie betrachtet werden, vgl. Barthes 1983: 67.

³⁴ Zur Definition der „konkreten Kunst“ nach Christina Weiss: „Es geht nicht darum, etwas, eine ‚Sache‘ mehr oder weniger abstrahierend abzubilden, auf sie zu verweisen, sondern es wird ‚etwas‘ als es selbst gezeigt. Das sprachliche Zeichen wird aus seiner blossen Mittlerfunktion befreit, der direkte Verweis auf ein bezeichnetes Objekt wird unterbrochen zugunsten des bezeichnenden, zugunsten des Zeichenmaterials, der Zeichenkonstruktion“, vgl. Weiss 1984: 85.

Sinnebene wird vor allem dann als solche mediatisiert, wenn sie instabil wirkt und somit das eigene Konstruiert-Sein aufdeckt).³⁵

2 Zur sprachsystematischen Konstruktion des (literarischen) Sinnes – äussere Form

Mit der äusseren Form wird eine sinnstiftende Relation zwischen zwei oder mehreren Zeichen gemeint, eine Relation, die im Gegensatz zu den ersten fünf Formen durch materielle Komponenten der Sprache, das Hör- und Sichtbare der Lingua, aufgebaut wird, die ebenfalls einen sinnstiftenden Charakter haben können. Um diese Beziehung im Text aufzudecken, werden *keine* Sprachkenntnisse benötigt, denn sie ergibt sich aus der materiellen Äquivalenz zwischen zwei oder mehreren Zeichen (Reime, phonetische Parallelismen usw.). Diese Art der Form ist für die Übersetzungspraxis solange unproblematisch, solange man jener Äquivalenzbeziehung keinen ästhetischen bzw. semantischen Mehrwert zuschreibt. Wird dies allerdings getan – das Paradebeispiel für eine solche phonetisch-graphische Ästhetisierung der Texte liefert die formalistische Literaturtheorie, die den literarischen Text als einen Kultivierungsort der poetischen, u. a. durch die syntagmatische, phonetisch-graphische Äquivalenz der Zeichen entstandene Funktion der Texte beschwört – so muss die Tätigkeit des Übersetzers vor allem auf die Wiedergabe jener äusseren Äquivalenzstrukturen gelenkt werden, um dem ästhetischen Anspruch des Textes gerecht zu werden.³⁶

Diesen Aspekt wollen wir im Moment ausser Acht lassen, denn er wird uns vor

³⁵ vgl. auch Erlichs Kommentar zur Šklovskijs Gedichtinterpretation: „Zweifellos wirkt das Wort ‚Blut‘ in einem Gedicht anders auf uns, als wenn wir es im ‚wirklichen Leben‘ hören. Und wie Šklovskij ganz richtig beobachtete, ergibt sich einer der Unterscheidungspunkte wahrscheinlich aus der formalen Struktur des Verses; die ‚Künstlichkeit‘ des Reims bringt einen, wie I. A. Richards es nannte, ‚Rahmeneffekt‘ hervor, ein Bewußtsein der Distanz gegenüber der Realität. Das bedeutet jedoch nicht, daß ‚Blut‘ in der Literatur gänzlich ‚blutlos‘ ist. Das gewöhnliche Wort, in die Dichtung übertragen, wird seiner gefühlsmäßigen Färbung oder der zahlreichen Assoziationen, die sich im Laufe der Geschichte darum angesammelt haben, nicht entkleidet. Wie die formalistischen Theoretiker selber andeuteten, ‚aktualisiert‘ der Vers das Wortzeichen in allen seinen Eigenschaften. Das unterscheidende Merkmal der poetischen Sprache liegt nicht in der Tatsache, daß sie ‚jenseits des Gefühls‘ ist, sondern darin, daß ihr Gefühlswert zusammen mit ihrer grammatischen Form mehr zu einem Gegenstand ästhetischer Überlegungen als zu einem Katalysator von Furcht, Haß oder Begeisterung wird“, Erlich 1987: 233.

³⁶ Ein extremes Beispiel einer solchen Formkultivierung mag wohl Walter Benjamin vertreten, der in seinem berühmten Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* die Darstellung des „Gemeinten“ zugunsten der Wiedergabe der „Art des Meinens“ als translatorische Tätigkeit aberkennt. Die

allem in Punkt (3) dieser Arbeit beschäftigen. Hier soll jene äussere Form in einem *entästhetisierten* Zustand und ihr Einfluss auf die Sinnkonstruktion behandelt werden. Was bedeutet aber eigentlich, sich zu ähneln, eine *figura verborum* zu konstruieren? Um dies zu beantworten, soll erneut Goethes Gedicht, diesmal in seiner deutschen und japanischen Fassung, vor die Augen geführt werden:

(Johann Wolfgang von Goethe, übers. Oshio Takashi 小塩節)

Wandrer's Nachtlied

Über allen **Gipfeln**

Ist **Ruh**,

In allen **Wipfeln**

Spürst **du**

Kaum einen **Hauch**;

Die Vöglein schweigen im

Walde.

Warte nur, **balde**

Ruhest du **auch**."

旅人の夜の歌

すべての峯の上を覆って

憩いがある,

すべての梢に

お前はそよ風のいぶきの

跡をほとんど見ない。

小鳥は森に沈黙してい

る。

待つが良い やがて

お前も憩うのだ。

Tabihito no yoru no uta

Subete no mine no ue o ootte

ikoi ga aru,

subete no kozue ni

omae ha soyo kaze no ibuki no

Ato o hotondo minai

Kotori ha mori ni chinmoku

shiteiru

matsu ga ii yagate

Omae mo ikou no da.

Zum einen ist die phonetisch-graphische Äquivalenz ein Steuerungsmechanismus der Aufmerksamkeit. Die Reime, Alliterationen und Konsonantengleichlänge lenken unsere Aufmerksamkeit auf Äquivalenzkonstruktionen innerhalb des Gedichtes (Gipfeln/Wipfeln; Ruh/du; Hauch/auch), die wiederum eine neue semantische Struktur des Textes ermöglichen. Die Äquivalenz zwischen den Worten „Kau“, „Hauch“ und „auch“ gestaltet den Text aufs Neue, indem die betroffenen Verse durch jene graphisch-phonetische Äquivalenz unter Verdacht der semantischen Bezogenheit geraten, die eine neue Deutungsmöglichkeit des Gedichtes evozieren kann. Stellt man die beiden Satzkonstruktionen, die jene Äquivalenz beinhalten, in eine unmittelbare Beziehung („Spürst du/Kaum einen Hauch ... Ruhest du auch“), so fällt sofort eine neue Deutungsmöglichkeit des Gedichtes auf. Das Gedicht handelt nicht mehr von der „Ruh“ der Natur, dem Sonnenuntergang, der durch das Schweigen der „Vöglein“ angedeutet wird, und der bevorstehenden nächtlichen Ruhezeit des lyrischen „du“, wie das der Leseart der primären Sinnebene entnommen werden kann, sondern vielmehr vom mittelalterlichen *Memento mori*, dem Vergänglichkeitsgedanken. Denn „Spürst **du**/Kau einen Hauch“, so „Ruhest **du** auch“ – nicht mehr der stille Abendwind

Übersetzung soll vor allem die sprachmagische Wirkung des Textes widerspiegeln, die von jener „Art des Meinens“ erzeugt wird; vgl. Benjamin 1963 [1923].

ist der geheimnisvolle „Hauch“, sondern vielmehr der Atem des „du“, dessen Anhalten die ewige „Ruh“, den annähernden Tod, ankündigt.

Die äussere Form kann somit massgeblich die Deutung des Gedichtes manipulieren, sie überbetonen und durch phonetisch-graphische Äquivalenz neue semantische Strukturen in den Gedichten erschaffen. Die materiellen Beziehungen zwischen zwei oder mehreren Worten, also das, was hier als äussere Form der semantischen Codierung bezeichnet wird, hat allerdings einen besonderen Status in unserem Paradigma der möglichen semantischen Formen, aus denen der Sinn konstruiert wird. Denn jene äussere sinnstiftende Form hat nur einen mittelbaren Zugriff auf die semantische Formierung der Kunstwerke. Die Äquivalenz an sich erzeugt keine Bedeutung, sie setzt bloss Worte in eine phonetisch-graphische Beziehung, sie bahnt aber dadurch neue Wege für die inneren semantikstiftenden Formen, indem aus diesen neu erzeugten Strukturen des Textes neue paradigmatische Denotationen oder Konnotationen (usw.) erzeugt werden. Der „Hauch“ der Wälder wird zum Atemzug, der Metapher des Lebens, wenn man ihn in unmittelbare Beziehung zur Phrase „Ruhest du auch“ setzt.

Dass eine solche semantische Akrobatik in der japanischen Fassung nicht mehr möglich ist, resultiert schon alleine aus der Tatsache, dass in der japanischen Übersetzung Goethes Gedichtes solche Äquivalenzen nicht wiedergegeben werden (können) – ein Argument gegen jegliche Übersetzungspraxis der Lyrik. Der Übersetzer hat die lebendige Struktur Goethes Gedichtes umgebracht – oder vielleicht doch ein neues Potenzial, ein neues Deutungsparadigma eröffnet? In der deutschen Sprache gibt es eine Überlappung der phonetischen und graphischen Zeichenstruktur, so dass eine phonetische Äquivalenz notwendigerweise eine graphische nach sich zieht. Im Japanischen werden die beiden Systeme entkoppelt, so dass die graphische Ähnlichkeit zwischen dem Wort „mori“ (森, dt. Wald) und dem Wort „kozue“ (梢, dt. Wipfel) keine phonetische Äquivalenz bedeutet. Das heisst, es gibt nicht nur *eine äussere Form* sondern zwei *Formen*, die voneinander entkoppelt sind. Ausserdem steht in manchen Fällen die graphische Form der Kanji aufgrund ihres ursprünglich ikonographischen Charakters in einem Ähnlichkeitsverhältnis zum semantischen Paradigma, so dass die semantische Äquivalenz auch eine graphische andeuten kann. Daraus resultiert Folgendes: Die äussere Form als ein Umstrukturierungsmechanismus der Semantik, und als ein rein ästhetisches Merkmal der Gedichte (Alliterationen, Konsonantengleichklänge, die japanischen *makurakotoba* oder *kakekotoba*) wird im Japanischen immer doppelt entfaltet, indem die graphische und phonetische Struktur der Gedichte nicht aneinander gekoppelt werden. Es gibt somit keine Übersetzung der äusseren Form, sondern vielmehr *ihre Neuorganisation oder sogar Verdoppelung*, indem sich die

graphisch-phonetische Gestaltung der deutschsprachigen Gedichte in eine graphische und phonetische Doppelform der japanischen verwandelt.

3 Mediale Polyfunktionalität der literarischen (äusseren) Form und die Frage nach der Übersetzbarkeit der Literarizität

Die Übersetzbarkeit der Literarizität setzt voraus, dass sie als ein stabiles ästhetisches Konzept überhaupt existiert. Die grösste Schwierigkeit in der Übersetzungspraxis der literarischen Texte lauert jedoch paradoxerweise nicht in den Texten selbst, sondern in unterschiedlichen Auffassungen des Literarischen, die stets ein Produkt des ästhetischen Zeitgeistes sind.

Den Einfluss der äusseren Form auf den Textsinn postuliert man schon seit Jahrhunderten. Im Sturm und Drang wird beispielsweise die Rückbesinnung auf die Musikalität der dichterischen Sprache zum zentralen poetologischen Massstab der Literarizität, das heisst der Verzicht auf den kunstvollen Schmuck der anakreontischen Dichtung zugunsten einer naturhaften Musikalität der Sprache, ihres Rhythmus und ihrer Melodie. Diese naturhafte Musikalität, die ein Produkt der dichterischen Schöpfungskraft und Genialität ist – so Herder, der Haupttheoretiker der Sturm-und-Drang-Dichtung –, sei zugleich eine sinnstiftende Form, die durch das Musikalische die Leidenschaft und Empfindsamkeit des Dichters zum Ausdruck bringt.³⁷ In der Frühromantik entwickelt Friedrich Hölderlin in Anlehnung an Wilhelm Heinse und Friedrich Gottlieb Klopstock die berühmte Lehre „Vom Wechsel der Töne“, in welcher von der Korrelation zwischen der Musikalität der Sprache und ihrem Äquivalenten, nämlich dem „Ton der menschlichen Seele“ ausgegangen wird.³⁸ Heinse formuliert dies in seinem Musikroman *Hildegard von Hohenthal* auf folgende Weise: „Die Terz ist gleichsam das Herz, der Sitz der Leidenschaft; und die Quinte der himmlische Geist, den der Schöpfer dem Menschen einhauchte.“³⁹

Nicht die Musikalität der Sprache, in der sich die Empfindsamkeit des Menschen manifestiert, sondern die äussere Form im Allgemeinen betrachten die Formalisten knapp 150 Jahre später als das Wesen der Literarizität – die Literatur ist „eine Sprache, die durch und durch ‘organisiert’ ist, um den beabsichtigten

³⁷ vgl. Herder 1964 [1766/7]: 147–148; sowie Herder 2012 [1772]: 50–52.

³⁸ vgl. Lawrence (1960): *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*.

³⁹ Heinse *Sämtliche Werke*. Bd. 5 1903-25: 60.

ästhetischen Effekt zu erzielen“.⁴⁰ Sie finden auch in Japan in der sogenannten *Shinkô geijutsuha* 新興芸術派 (dt. Fraktion der aufstrebenden Kunst) Gehör und werden sogar nach dem *tenkô* 転向 (dt. Abkehr vom Marxismus) der marxistischen Literaten zur führenden Kunstfraktion der 30er-Jahre.⁴¹ Die Divergenz der ästhetischen Auffassung des Literarischen, die Gegenüberstellung der proletarischen (marxistischen) und neosensualistischen Ästhetik der *Shinkô geijutsuha*, zeigt deutlich, wie im Vergleich zu anderen Textsorten die mediale Funktion der literarischen Form instabil wirkt. Während die Formalisten wie Inukai Takeru 犬養健, Yokomitsu Riichi oder Nakagawa Yoichi 中河与一 die literarische Form polyfunktional verstehen, versuchen die marxistischen Künstler wie Hirabayashi Hatsunosuke 平林初之輔 oder Tanigawa Tetsuzô 谷川徹三 ihre Position im Prozess der literarischen Produktion und Rezeption einzugrenzen. Zwischen beiden Literaturgruppen wurde in den Jahren 1928 bis 1931 eine Debatte, der sogenannte „Formalismusstreit“ (形式主義文学論争), ausgetragen, in dem es um die taxonomische Strukturierung der Prozesse der literarischen Produktion und Rezeption ging.⁴² Die Neosensualisten verleihen der literarischen Form eine doppel funktionale Position, indem sie nicht nur als Medium (Träger) des literarischen Stoffes betrachtet wird, sondern auch als Ursprung des Inhalts, der im Prozess der literarischen Rezeption im Kopf des Rezipienten entsteht.⁴³ Die Form ist somit einerseits ein Medium im Prozess der literarischen Produktion, aber andererseits ein autonomer von diesem Produktionsprozess unabhängiger Kommunikationspartner des Rezipienten (im hermeneutischen Prozess der literarischen Lektüre).⁴⁴ Die Form vermittelt nicht nur den literarischen Stoff, sondern kommuniziert selbst mit dem Rezipienten als autonomem Gesprächspartner. Die proletarischen Literaten hinterfragen diese bipolare Funktion der literarischen Form, indem sie an eine nichtautonome Vermittlung des Inhalts glauben. Die Form sei nur ein Medium, welches den Inhalt als Grundbaustein der literarischen Produktion dem Leser vor Augen führt, ihn nicht im hermeneutischen Sinne beherrschen, sondern nur vermitteln soll.⁴⁵

Die grösste Gefahr für die Übersetzung literarischer Werke lauert paradoxerweise nicht in den Texten selbst, sondern resultiert aus divergierender Ästhetik

⁴⁰ Erlich 1987: 71.

⁴¹ vgl. Wuthenow 2001: 276.

⁴² vgl. Cwik 2015.

⁴³ „Das erste Ziel formalistischer Literaturbewegung ist es, sich dem Leser zuzuwenden und ohne Rücksicht auf die Gedanken/Ideen des Rezipienten zu nehmen, den Wert (des Werkes) zu bestimmen, indem man auf seine literarische Form fokussiert. Die Methode der Festlegung des künstlerischen Werts ist nämlich das höchste Ziel des Formalismus“, Yokomitsu 1929: 85.

⁴⁴ vgl. dazu Yokomitsu 1967 [1928]; Nakagawa 1928.

⁴⁵ vgl. dazu Kurahara 1928b; Kurahara 1928a.

der literarischen Produktion und Rezeption. Die Dichter des Sturm und Drangs lenken beispielsweise das Verständnis der Literarizität auf die Medialität des musikalischen Potenzials in der poetischen Sprache. Die marxistischen Literaten erwarten von der Literatur die Vermittlung eines bestimmten Inhalts, während die japanischen Neosensualisten eine Lektüre der semantisch polyvalenten und somit autonomen literarischen Form bevorzugen.

4 Transkulturelle Relativität der ästhetischen Rezeption

Hätte die aussäende Hand des Himmels den Keim deiner Seele auf die afrikanischen Sandwüsten fallen lassen, so würdest du aller Welt das glänzende Schwarz der Haut, das dicke, stumpfe Gesicht, und die kurzen krausen Haare, als wesentliche Teile der höchsten Schönheit angepredigt, und den ersten weißen Menschen verlacht oder gehaßt haben [...]. Auf ähnliche Weise ist das *Kunstgefühl* nur ein und derselbe himmlische Lichtstrahl, welcher aber, durch das mannigfach-geschliffene Glas der Sinnlichkeit unter verschiedenen Zonen sich in tausenderlei verschiedene Farben bricht.⁴⁶

Ludwig Tiecks und Wilhelm Heinrich Wackenroders Ästhetik oszilliert zwischen einem Universalismus des „Kunstgefühls“ und der sich aus dem Rezeptionsprozess ergebenden kulturellen Mannigfaltigkeit der Wahrnehmung jener ästhetischen Empfindung. Das Schöne der Künste ist in seiner Gestalt *sui generis* zwar kulturübergreifend, seine wahrgenommene Form wird allerdings *durch das Medium der Kultur* wie „durch das mannigfach-geschliffene Glas der Sinnlichkeit“ konkretisiert. Jede Kultur konstruiert eigene Medien (Katalysatoren) dieses universellen „Kunstgefühls“ und jedes solche Medium vielfältige Ausdrucksformen („verschiedene Farben“) des Schönen.

Doch diese Universalität des „Kunstgefühls“ kann keiner Überprüfung unterzogen werden, denn es entzieht sich jeglichem unmittelbaren Vergleich, obwohl es stets im individuellen Prozess der Rezeption empfunden wird. Jeder Rezipient empfindet das „Kunstgefühl“ *als solches* (Lichtstrahl), das allerdings nicht unmittelbar, sondern nur durch die Beobachtung seiner konkreten Form (Farbe) kommuniziert werden kann. Aus diesem Grund kann die Universalität des „Kunstgefühls“ nie bewiesen werden, denn jenes ist ein aus einer konkreten „Farbe“ herauskristallisierter „Lichtstrahl“, der wiederum – um dem Anspruch der Universalität gerecht zu werden – mit dem „Kunstgefühl“ eines anderen fremdkulturellen Rezipienten

⁴⁶ Tieck/Wackenroder 1963 [1796]: 47–48.

verglichen werden müsste. Dies ist allerdings eine Sache der Unmöglichkeit, denn wie der „Lichtstrahl“ ohne *irgendeine* „Farbe“ nicht nach *aussen* kommuniziert werden kann, so kann auch das „Kunstgefühl“ nicht ohne *irgendeine* konkretisierte, eben „durch das mannigfaltig-geschliffene Glas“ mediatisierte Ausdrucksform einem *Mitrezipienten* zur Schau gestellt werden. Nur die kulturellen Formen (konkrete Farben) des Schönen nehmen wir interaktiv wahr, das Gefühl des Ästhetischen als solches bleibt für jedes Individuum vorbehalten und somit unvergleichbar.

Entzieht sich die Universalität des „Kunstgefühls“ der rational-empirischen Fundierung, so ist die kulturelle Vielfaltigkeit seiner Formen unumstritten. Die neueste Japan-Forschung stellt beispielsweise die Entwicklung des japanischen „Discourse on Poetic Language“ in einem Lichte dar, das in der westlichen Ästhetik unbekannt zu sein vermag. So ist nach Judit Árokay die japanische Literaturästhetik als ein Spannungsverhältnis zwischen der schriftlichen und mündlichen Sprache aufzufassen. Bis ins 18. Jahrhundert war klassisch japanische Sprache (*bungo* 文語) als Medium der Literatur allgemein anerkannt und als Abgrenzungsmittel der literarischen Texte konventionell festgelegt. Erst um 1800 entsteht eine neue Poetik, die die mündliche Sprache als Medium des literarischen Kanons aufwertet und sogar bevorzugt.⁴⁷

Ohne auf die Gründe jenes sprachästhetischen Wandels eingehen zu wollen, zeigt eine solche Beobachtung eine wohl für Japan spezifische Emergenz des literaturästhetischen Normensystems: nämlich die Abgrenzung des literarischen Kanons (Werke mit einem ästhetischen Anspruch) von nichtliterarischen Texten *unter anderem* durch die Verwendung zweier unterschiedlicher Sprachsysteme, einer altjapanischen und zeitgenössischen, gesprochenen Sprache. Somit grenzt die westliche Sprachästhetik den literarischen vom nichtliterarischen Text ab, indem sie unterschiedliche *Sprachformen* postuliert (eine ästhetisierte und eine auf die kommunikatorische Effizienz ausgerichtete Sprachform), während die japanische Ästhetik – zumindest bis ins 19. Jahrhundert – zusätzlich eigene Abgrenzungsmechanismen des Literarischen hervorgebracht hat, wie den Gebrauch von unterschiedlichen *Sprachsystemen*, einem archaischen und modernen Sprachparadigma, als ein Zeichen für den literarischen (oder eben nicht literarischen) Modus eines bestimmten Textes.

5 Konklusion

Der Sinn eines Wortes, Satzes oder Textes ist stets eine Konstruktion der sinnstiftenden Formen. Und jene Formen sind wiederum nichts anderes als

⁴⁷ vgl. Árokay 2014.

unterschiedliche Beziehungen paradigmatischer oder syntagmatischer Art zwischen Worten, Sätzen oder sogar ganzen Texten. *Einen Sinn zu produzieren heisst also, in Relation zu etwas gesetzt zu werden* (Signifikat zum Signifikanten, Wort zum Wort im Paradigma, Wort zum Wort im Syntagma usw.). Solche Relationen können miteinander interferieren und zu Bausteinen einer immer komplexeren Sinnkonstruktion werden, denn die Wortbedeutungsstruktur kann selbst dann mit einer paradigmatischen Konnotation interferieren, wenn sie vom Satz und Kontext isoliert ist. Die Zerlegung der Bedeutungsstruktur in mögliche semantische Formen (Codes) wirft einen innovativen Blick auf die Entstehung des Sinnes und bezweckt nicht nur die Erstellung eines strukturalistischen Paradigmas, das potenzielle Sinnkonstruktionsebenen beinhaltet, sondern kann auch für die Auseinandersetzung mit literarischer Übersetzungspraxis nützlich sein. Nur so kann man die eventuellen Probleme wahrnehmen, die den konstruierten Sinn (auch den ästhetischen) verfremden. Wir sind somit auf folgende vier Hauptprobleme der Übersetzungspraxis gestossen. (1) Zuerst das Problem des semantischen Wertes eines Wortes im paradigmatischen Raum, der je nach Sprachsystem stark variieren kann. Dieses Problem ist allerdings ein allgemeines Problem aller Texte und nichts Spezifisches für den literarischen Kanon. (2) Das Problem der syntagmatischen Konnotation und vor allem der paradigmatisch-syntagmatischen Konnotation, das heisst der literarischen Tropen und der Sinnfiguren: Wie die Auseinandersetzung mit Mythen zeigt, ist eine semantische Metalektüre nicht nur eine für die Literatur spezifische Lesepraxis, denn sie dominiert auch unser Lesen der Alltagskultur. Jedoch besteht zwischen dem *mythisierten Text unserer Kulturen* und dem *mythisierten Werk der literarischen Kunst* eine grosse Kluft: Während der erste zwecks einer hohen *auf Informationsvermittlung* fokussierten Kommunikationseffizienz *generell* mit medial stabilen Mythen umgeht, ist der literarische Text ein Ort der künstlerischen Experimente mit neuen oder kulturell (noch) nicht konventionalisierten Mythen. Das heisst natürlich nicht, dass die Dichtung keine medial stabile und der Kulturalltag keine polyvalente Mythen beinhalten. Die Orientierung unserer Alltagskultur in der Gesellschaft auf kommunikative Effizienz erlaubt uns allerdings nicht mit semantisch polyvalenten Zeichen zu spielen, sie benötigt eine hohe semiologische Stabilität – Stabilität, die der literarische Diskurs geradezu hinterfragt, spielerisch durch seine erfinderischen Mythenexperimente zerstört. Doch ausgerechnet diese zerstörerische Praxis richtet paradoxerweise die literarischen Mythen zugrunde, indem der ungewohnte Blick auf eine neue (noch) nicht vertraute mediale Struktur jenes Mythos gerichtet wird und somit die sonst unsichtbaren medialen Prozesse der literarischen Mythisierung aufdeckt. Dadurch wird der Sinn wiederum zu seinem Ursprung zurückgeführt und im Sinne der Konkretisierung entmythisiert. Unter solch höllischen semiologischen und medialen Voraussetzungen, die

zwischen einer manchmal extremen semantischen Polyvalenz und Kunstkonkretisierung medial oszillieren, kann eine translatorische Tätigkeit *nie* überleben. Der Grund dafür liegt genau in dieser semiologischen und mediologischen Instabilität der literarischen Kunstwerke. (3) Dazu kommt noch der Aspekt der äusseren Form, die nicht nur durch den Rhythmus und die Musikalität der Dichtung die Semantik des Textes mitbestimmen kann, sondern auch auf neue Deutungsstrukturen hinweist. Gerade die Eigentümlichkeit der japanischen Sprache bzw. ihres Schriftsystems zeigt die Problematik der literarischen Übersetzbarkeit, die aus der Verdoppelung der äusseren Struktur der japanischen Texte resultiert. (4) In den letzten beiden Punkten haben wir den Rahmen des Textes verlassen und uns auf eine Metaebene der Kunstbetrachtung begeben. Denn wie kann das Literarische eines Textes in eine fremde Sprache, geschweige denn in eine fremde Kultur, adäquat übertragen werden, wenn sich die Rezipienten der literarischen Güter nicht einigen können, was die Literarizität des Textes überhaupt bedeuten soll. Die Funktion der literarischen Form schwankt oft zwischen zwei Extremen, einer medialen Doppelfunktionalisierung des Formalismus und einer utilitaristischen Einschränkung der Kunstästhetik auf die Botschaft, die das Werk zu mediatisieren hat. Aber nicht nur binnenkulturell ergeben sich im Verlauf der Literaturgeschichte Unterschiede in Bezug auf das Verständnis der literarischen Massstäbe. Die japanische Sprachpoetik hat eigene Abgrenzungsmechanismen des literarischen Kanons von nicht-literarischen Texten zu Wege gebracht, etwa den Einsatz von zwei unterschiedlichen Sprachsystemen als Mittel einer solchen Abgrenzung.

Bibliographie

- Árokay, Judit (2014): „Discourse on Poetic Language in Early Modern Japan and the Awareness of Linguistic Change“. In: *Divided Languages? Diglossia, Translation and the Rise of Modernity*. Hrsg. von Judit Árokay, Jadranka Gvozdanovic und Darja Miyajima. Heidelberg: Springer Verlag.
- Barthes, Roland (1964 [1957]): *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1979 [1965]): *Elemente der Semiologie*. Frankfurt am Main: Syndikat.
- Barthes, Roland (1982 [1954]): *Am Nullpunkt der Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1983): *Cy Twombly*, Berlin: Merve.
- Barthes, Roland (2007 [1985]): *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1963 [1923]): „Die Aufgabe des Übersetzer“. In: *Das Problem des Übersetzens*. Hrsg. von Hans Joachim Störig. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 182–195.
- Cwik, Mateusz (2015): *Gestalt und Gehalt. Der Formalismusstreit in der japanischen Literaturtheorie der 1920er Jahre*. München: Iudicium Verlag.

- Die vier Jahreszeiten. Gedichte aus dem Kokin Wakashū* (2000). Übers. Von Peter Ackermann und Angelika Kretschmer. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag.
- Erlich, Victor (1987): *Russischer Formalismus*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Goethe, Wolfgang von (ca. 1910): *Sämtliche Werke. Band 1. Gedichte*. Leipzig, Wien: Verlagsanstalt für Literatur und Kunst [genaues Datum nicht angegeben].
- Goethe, Wolfgang von (ca. 1910): *Sämtliche Werke. Band 15. Naturwissenschaftliche Schriften*. Leipzig, Wien: Verlagsanstalt für Literatur und Kunst [genaues Datum nicht angegeben].
- Goethe, Johann Wolfgang von: „Wanderers Nachtlied“. Jap. Übers. von Oshio Takashi 小塩節. <http://club.pep.ne.jp/~shigmats.1/utusback/goethe.htm> (28. 01. 2015).
- Heinse, Wilhelm (1903–25): *Sämtliche Werke. Band 5*. Hrsg. von Carl Südekopf. Leipzig: Insel-Verlag.
- Herder, Johann Gottfried (1964 [1766/7]): *Sprachphilosophie. Ausgewählte Schriften*. Aus dem Gesamtwerk ausgewählt, mit einer Einleitung, Anmerkungen und Registern versehen von Erich Heintel. Hamburg: Verlag von Felix Meiner.
- Herder, Johann Gottfried (2012 [1772]): *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Hrsg. von Hans Dietrich Irmscher. Stuttgart: Reclam.
- Jakobson, Roman (2005 [1960]): „Linguistik und Poetik“. In: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 83–121.
- Jakobson, Roman (1972 [1921]): „Die neue russische Poesie. Erster Entwurf. Viktor Chlebnikov“. In: *Texte der russischen Formalisten*. Hrsg. von Wolf–Dieter Stempel. Band II. München: Fink, S. 18–135.
- Jakobson, Roman (1983 [1956]): „Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und der Metonymik“. In: *Theorie der Metapher*. Hrsg. von Anselm Haverkamp. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 163–174.
- Jungmann, Albert (1989): *Goethes Naturphilosophie zwischen Spinoza und Nietzsche: Studien zur Entwicklung von Goethes Naturphilosophie bis zur Aufnahme von Kants Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Lang.
- Kuno, Toyohiko 久野豊彦 (1928): „Keishiki to naiyō ni tsuite“ 形式と内容に就いて. In: *Nichio shinbun* 日都新聞: 4–8.
- Kurahara, Korehito 蔵原惟人 (1928a): „Keishiki no mondai“ 形式の問題. In: *Asahi Shinbun* 朝日新聞 (20. 11. 1928): 5.
- Kurahara, Korehito 蔵原惟人 (1928b): „Rironteki na san shi no mondai“ 理論的な三四の問題. In: *Tōkyō Asahi Shinbun* 東京朝日新聞 (28. 12. 1928): 5.
- Lawrence, J. Ryan (1960): *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Lovejoy, Arthur O. (1993): *Die grosse Kette der Wesen: Geschichte eines Gedankens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 1104).
- Masing, Woldemar (1872): *Über ein Goethe'sches Lied: Vortrag* [keine Ortsangaben].
- Mersch, Dieter (2006): „Mediale Paradoxa. Zum Verhältnis von Kunst und Medien. Einleitung in eine negative Medienphilosophie“. In: *Sic et Non. Zeitschrift für Philosophie und Kultur*. www.sicetnon.org (22. 11. 2013).
- Nakagawa, Yoichi 中河與一 (1928): „Keishiki shugi bungaku ittan“ 形式主義文学一端. In: *Tōkyō Asahi Shinbun* 東京朝日新聞 (22. 11. 1928): 22–24.
- Šklovskij, Viktor (1966 [1925]), *Theorie der Prosa*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Šklovskij, Viktor (1969 [1916]): „Die Kunst als Verfahren“. In: *Texte der russischen Formalisten. Band I: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Hrsg. von Jurij Striedter. München: Wilhelm Fink Verlag, 2–35.

- Saussure, Ferdinand de (1967 [1916]): *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Hrsg. von Charles Bally und Albert Sechehaye; unter Mitwirk. von Albert Rielinger; Übers. von Herman Lommel. Berlin: De Gruyter.
- Tieck, Ludwig/Wackenroder, Wilhelm Heinrich (1963 [1796]). *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Mit einem Nachwort von Richard Benz. Stuttgart: Philipp Reclam.
- Yokomitsu, Riichi 横光利一 (1967 [1928]). „Bungei jihyô“ 文芸時評. In: *Gendai nihon bungaku ronsô shi (jô)* 現代日本文学論争史 (上). Hrsg. von Hirano Ken 平野謙, Odagiri Hideo 小田切秀雄, und Yamamoto Kenkichi 山本健吉. Tôkyô: Miraisha 未来社, 363–370.
- Yokomitsu, Riichi 横光利一 (1929): „Keishiki to mekanizumu ni tsuite“ 形式とメカニズムについて. In: *Sôzaku Gekkan* 創作月刊 2 (März), 80–88.
- Volli, Ugo (2002): *Semiotik: Eine Einführung in ihre Grundbegriffe*. Tübingen: A. Francke.
- Weiss, Christina (1984): *Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten*. Zirndorf: Verlag für Moderne Kunst.
- Wilpert, Gero von (1998): *Goethe-Lexikon*. Stuttgart: Kröner.
- Wuthenow, Asa-Bettina (2001): „Hirotsu Kazuo – ein Autor zwischen hoher Literatur und Populärliteratur?“. In: 11. *Deutschsprachiger Japanologentag in Trier, Bd. 2: Sprache, Literatur, Kunst, Populärkultur/Medien, Informationstechnik*. Hrsg. von Hilaria Gössmann und Andreas Mrugalla, Münster/Hamburg/London: LIT Verlag, 275–290.

Note: Der folgende Beitrag ist eine erweiterte Fassung meines Vortrages, der am 24. Nov. 2013 an der Universität Zürich anlässlich der Konferenz „Übersetzung als transkulturelle Tätigkeit“ gehalten wurde.